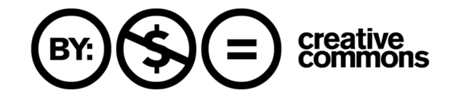


Pallas

L'enfant chez Euripide : affectivité et dramaturgie

Michel Menu



Abstract

Ever since H. Devrient's book published in 1904, the theme of childhood has been a regular concern with scholars. It is an established fact that Euripides repeatedly put children on stage. For one who attempts closely to differentiate their age, the study of the vocabulary is of little help. Conversely one needs appreciate the child's role as a walk-on part and not as a full-fledged character, and a dumb part at that, with the few exceptions of children partaking in singing interludes. On the strength of this can the child be reduced to some dramatic utility and serve as a pretext in the furtherance of some emotional rhetoric ? Does the poet aim at the sole efficacy of pathos on the onlooker's soul through the acuteness of the tragic crisis ? The child, apparently devoid of any psychology, is at once the tool and the object of adult vengeance (Medea, Hecuba). He is at the heart of the blackmail exercised by the strong on the weak (Andromache). Besides, the weakness of the creature thus held up to ridicule is associated with the weakness of old man and woman. One notable point in this connection is the rite of supplication and the importance assumed by the correlative roles of children and aged men - chorus or protagonist - (Heraclides, Heracles, Trojans). As regards emotional rhetoric (metaphors, handsome physique, vanished hopes of a future...) it partly calls into question the traditional distinction between epos and tragedy whose respective functions consist in narrating and showing, since the discourse relative to the child, often factually general and bestowing limited interest upon the child himself, is more emotionally moving than what he can grasp of the dramatic effects linked to the presence of the child on stage. Still Greek man is rich of his double nature of listener and onlooker (cf. Ch. Segal). Hence dramatic staging easily makes up for the apparent lack of psychology noted in the discourse. It notably emphasizes the tragic interplay of physical contact and separation. The wealth and constant renewal of dramatic situations and scenic movements offset the risk of a degradation of emotional discourse into topoi. But does the show constitute an end in itself ? Its deeper significance partakes of a different order : the salvation or the death of the child, the triumph of barbarity or civilisation ? The historical substratum of the tragic myths is never lacking : the episode related by Thucydides of the slaughtered children at Mycalessos is a cruel reminder of this.

Résumé

Depuis l'ouvrage de H. Devrient paru en 1904, le thème de l'enfance s'inscrit régulièrement parmi les préoccupations des chercheurs. Il est établi qu'Euripide multiplie les figurations d'enfants. Pour qui tente de différencier avec précision leur âge, l'étude du vocabulaire est d'un faible secours. En revanche, il convient d'apprécier le rôle de l'enfant comme celui d'un figurant et non d'un personnage à part entière, qui plus est, d'un figurant muet, à quelques exceptions près d'interventions chantées. Dès lors l'enfant peut-il être réduit à une utilité dramatique et servir de prétexte au développement d'une rhétorique affective ? Le poète vise-t-il à la seule efficacité du pathétique sur l'âme du spectateur grâce à l'acuité de la crise tragique ? L'enfant, apparemment dépourvu de psychologie, est à la fois instrument et objet de la vengeance des adultes (Médée, Hé cube). Il est au centre du chantage exercé par le fort sur le faible (Andromaque). La faiblesse de l'être ainsi bafoué est de surcroît associée à la faiblesse du vieillard et de la femme. On remarquera notamment le rite de la supplication et l'importance que prend la corrélation entre les rôles d'enfants et les rôles de vieillards - chœur ou protagoniste - (Héraclides, Héraclès, Troyennes). Quant à la rhétorique affective (métaphores, beauté du corps, espoirs d'avenir évanouis...), elle remet partiellement en cause le départ traditionnel entre l'épopée et la tragédie, dont les fonctions respectives consistent à raconter et à montrer, car le discours relatif à l'enfant, de facture souvent générale, attachant un intérêt limité à l'enfant pour lui-même, touche plus le spectateur que ce qu'il perçoit des effets dramaturgiques liés à la présence de l'enfant sur la scène. L'homme grec est néanmoins riche de sa double nature d'auditeur et de spectacteur (cf. Ch. Segal). De ce fait la dramaturgie compense aisément l'absence apparente de psychologie notée dans le discours. Elle souligne notamment le jeu tragique du contact physique et de la séparation. La richesse et le renouvellement des situations dramatiques ou des mouvements scéniques contrebalancent le risque de dégradation du discours affectif en topoi. Mais le spectacle constitue-t- il une fin en soi ? Sa signification profonde est d'un autre ordre : le salut ou la mort de l'enfant, le triomphe de la barbarie ou de la civilisation ? Le substrat historique des mythes tragiques n'est jamais absent : l'épisode relaté par Thucydide des enfants massacrés à Mycalessos le rappelle cruellement.

L'ENFANT CHEZ EURIPIDE : AFFECTIVITÉ ET DRAMATURGIE

par Michel MENU *

Depuis l'analyse pertinente qu'offre déjà l'ouvrage de H. Devrient, *Das Kind auf der antiken Bühne*, paru à Weimar en 1904, le thème de l'enfance, notamment dans la tragédie, sollicite régulièrement les chercheurs [1]. N'était-il pas présent à l'esprit d'Aristote, à travers cette remarque de la *Poétique*, 11, 1452 b 11-12 : "L'événement pathétique est une action qui fait périr ou souffrir" ? En tout cas, dès lors qu'Euripide est présenté "comme le plus tragique des poètes", figure, parmi les exemples d'événements tragiques qu'il faut rechercher, parce qu'ils sont la source de la crainte et de la pitié, celui d'une mère qui tue son fils (*Poétique*, 14, 1453 b 20). L'enfance est assurément l'âge qui, victime de la souffrance et de la mort, touche le plus sûrement l'âme du spectateur. Comme l'exprimait le poète Prévert, "le rire des enfants, la douleur des enfants - C'est ce qu'il y a de plus fort dans le monde".

Ce qui nous détermine à adjoindre quelques réflexions à propos d'un domaine partiellement exploré, ce n'est pas tant une étude personnelle antérieure, consacrée à "L'enfance dans la tragédie" [2], que notre volonté de rendre aujourd'hui un hommage légitime à notre Maître, le Professeur Raymond Weil. Parue en 1977, son analyse de l'épisode où le petit Eurysacès est présenté à Ajax [3], riche des composantes philologiques, psychologiques et dramaturgiques, nous devançait remarquablement sur la voie retenue pour les travaux de notre colloque.

Nous tenterons ici de cerner, à travers la diversité des tragédies euripidéennes recensées et caractérisées par la figuration d'enfants sur la scène, quelle signification prennent le départ et la complémentarité de la rhétorique affective et de la dramaturgie.

*
**

Euripide multiplie les figurations d'enfants, comme si l'évolution du pathétique était liée à l'évolution du rôle de l'enfant [4].

Sur les 17 tragédies conservées 9 présentent un ou plusieurs enfants : *Alceste*, *Médée*, *Héraclides*, *Andromaque*, *Hécube*, *Héraclès*, *Suppliantes*, *Troyennes*, *Iphigénie à Aulis*. Ajoutons, parmi les tragédies lacunaires, *Télèphe* [5], *Thésée*, dont les fragments N2 385 et 386 sont parodiés par les vers 312 et 314 des *Guêpes* d'Aristophane [6], et

* Université de Toulouse-Le Mirail (France).

peut-être aussi *Alcméon*, où le fils du héros vraisemblablement, dont aucun indice ne permet cependant de préciser l'âge, adresse à son père, venu le rechercher à Corinthe, l'une de ces questions naïves propres à l'enfance : "A quoi bon avoir des enfants, père, si les hommes sont impuissants à les secourir dans le danger ?" [7]

Un tel inventaire fait-il apparaître des nuances d'âge, de la prime enfance à la puberté, selon le comportement, les indices du texte, le vocabulaire ?

Le récit de la servante nous apprend qu'Alceste a un jeune garçon et une petite fille (*Alceste*, v. 165-169), respectivement désignés παῖς ἄρσην (v. 311) et τέκνον (v. 312, 318). Or coup sur coup Alceste les nomme τέκνα (v. 165) et παῖδας (v. 168), et le reste de la pièce confirme cette double appellation [8]. Nous savons que "les enfants (παῖδες), suspendus aux voiles de leur mère, pleuraient" (v. 189-190). Plus loin, dans le solo chanté, Eumélos, se qualifiant de νέος (v. 406), gémit sur la mort d'une mère qui les abandonne, lui et sa sœur, à une vie d'orphelins (v. 393-403 et 406-415). Ce simple échantillon prouve que le critère lexical est inopérant pour une appréciation, même approximative, de l'âge des enfants. La différence que l'on note parfois entre la valeur affective de τέκνον et la valeur objective de παῖς, apte à traduire la filiation, disparaît, puisque le même personnage utilise dans la même séquence les deux appellatifs. Seuls prévalent alors les critères stylistiques et métriques. Quant à l'adjectif νέος attribué à Eumélos, il est suffisamment flou pour s'appliquer à toutes les catégories d'âge selon les besoins dramatiques ou psychologiques et n'introduire ici aucune indication significative. Nous sommes donc loin des classifications établies par l'élégie 19 de Solon ou, dans une perspective plus scientifique, par la littérature médicale [9].

Les enfants sont bien, dans leur majorité, déterminés indistinctement comme παῖδες, τέκνα ou τέκεα : ainsi, par exemple, les fils de Médée, déjà assez grands pour "s'exercer à la course" (*Médée*, v. 46), les enfants des *Suppliantes*, capables de porter les urnes des cendres de leurs pères et de se lamenter sur leur sort d'orphelins, les fils de Polymestor dont l'entendement est apte à connaître la révélation qu'Hécube prétend leur livrer (*Hécube*, v. 1001, 1005, 1006, 1037, 1255). Le παῖς Astyanax des *Troyennes* pleure et s'attache aux vêtements de sa mère ; il arrive sur le char, "près d'elle, bercé sur son sein palpitant" (v. 570). Même s'il n'est plus tout à fait un nourrisson, Hécube se complaira, dans sa douleur, à voir encore avec tendresse sous les traits de l'enfant massacré un βρέφος (v. 1165).

Hormis quelques particularités propres aux *Héraclides* [10], la complexité la plus notable affecte Molossos, un ἄρσενα κόρον (*Andromaque*, v. 24). Une disparité surgit entre le jeune âge que l'on imagine, notamment en raison des métaphores utilisées, et les gémissements, certes convenus, qui lui sont prêtés. Pélée le qualifie de βρέφος (v. 722), tout en requérant son aide pour délier Andromaque. Il exhorte encore le τέκνον à le conduire et à soutenir son bras (v. 747), alors qu'Andromaque, esquissant le triptyque de la faiblesse, évoque le παῖδα νήπιον (v. 755).

Oreste de l'*Iphigénie à Aulis* est perçu par le messager comme un παῖδα (v. 415), puis, de façon similaire, par Agamemnon et Clytemnestre comme νήπιος [11]. Le père affirme qu'"il poussera des cris dépourvus de sens" (v. 465-466) ; la mère le réveille : le mouvement du char aidant, il s'est assoupi (v. 623). Iphigénie a conscience qu'il est un μικρὸς ἐπίκουρος (v. 1241) ; elle l'incite néanmoins à joindre ses larmes aux siennes pour supplier Agamemnon. Et dans l'exorde Agamemnon enjoint à Clytemnestre de reprendre "ce nourrisson de bonne race" (v. 1623 : τόνδε μόσχον εὐγενῆ) et de rentrer au palais. C'est sans doute l'enfant dont l'âge se laisse le mieux cerner -un nourrisson vraisemblablement-, et dont l'authenticité théâtrale a été le plus contestée par les critiques, England et Page notamment [12], comme s'ils découvraient le *pathos* à propos de l'enfance dans l'une des dernières tragédies du poète et voulaient éliminer des péripéties dramatiques ce figurant, sous prétexte qu'il est introduit par opportunité "*spectaculi causa*".

L'étude du vocabulaire est donc d'un faible secours, vu la permutation constante des termes [13]. Ajoutons que chez Euripide παῖς et τέκνον désignent simultanément un jeune homme ou une jeune fille : Polynice, Oreste, Ion, Electre, Macarie, Polyxène ... Quant à Hippolyte, la nourrice recourt aux vocatifs παῖ (v. 603, 609, 613) et τέκνον (v. 611, 615), sans différence fondamentale de sens, l'intention d'affectivité ressortissant manifestement à l'emploi du vocabulaire spécifique de l'enfance. Le rôle d'Antigone dans les *Phéniciennes* est encore plus ambigu. Pour lui faire découvrir l'armée argienne et ses chefs, le vieux gouverneur guide les pas [14], puis l'entendement de la παρθένος, dont la pudeur, la fragilité, la candeur des questions et les réactions d'effroi semblent faire une enfant plutôt qu'une adolescente. En revanche, le chant funèbre final et la scène de stichomythie avec Créon, puis Œdipe, trahissent une lucidité, une audace et une maturité responsable, supérieures à l'âge présumé. Ce qui, en fait, différencie Antigone des enfants du théâtre euripidéen, c'est qu'elle est personnage à part entière et non figurante.

En effet, à trois exceptions près, nous ne trouvons nulle mention des enfants sur la liste des personnages du drame, cette liste eût-elle été établie et transcrite à date récente dans la plupart des manuscrits. Précisons que la perspective dramaturgique rendrait invraisemblable l'appréciation du rôle de l'enfant comme celui d'un personnage authentique. Dans *Andromaque*, la scène qui réunit Andromaque et Ménélas ne permet à l'évidence pas, avec l'arrivée de Pélée, de traiter l'enfant d'Andromaque comme un personnage. Or le paradoxe fait que, si le *Laurentianus* XXXII, 2 ne présente pas la liste des personnages, le manuscrit L 2, avec tous les autres manuscrits, fait explicitement figurer Μολοττός. Le raisonnement serait identique pour *Médée*, à propos de laquelle le *Parisinus* 2713 et le *Vaticanus* 909 mentionnent parmi les personnages ΠΑΙΔΕΣ ΜΗΔΕΙΑΣ. Quant à *Alceste*, le *Laurentianus* indique sur la liste Eumélos et le *Palatinus* παῖς 'Αλκήστιδος Εὔμηλος.Or Euripide n'affecte aucun nom au fils d'Alceste et nous savons de plus qu'Alceste a une petite fille (v. 165-169). La scène des adieux, qui réunit Alceste, Admète et leurs deux enfants (v. 232 sq.), ne permet pas la

présence de quatre personnages authentiques et rend arbitraire l'hypothèse d'un Eumélos personnage, car seul à chanter un solo, à l'exclusion de sa sœur. Reste la tragédie des *Héraclides*, qui illustre le paradoxe le plus flagrant : nulle trace des enfants sur la liste des personnages, alors que leur patronyme fournit le titre de la tragédie, qu'ils sont présents sur la scène, du prologue à l'*exodos*, et que leur salut constitue l'enjeu permanent du drame.

En bref il est clair que, même lorsque la didascalie des manuscrits identifie,parmi les πρoσῶπα, des enfants, il s'agit bien de figurants. On peut se demander si aux acteurs n'étaient pas associés des groupes d'enfants, particulièrement habiles à interpréter ces jeux de figurants et de ce fait prisés par le poète et les chorèges [15] : sans la garantie du succès obtenu, Euripide aurait-il multiplié,comme il l'a fait jusqu'à la fin de sa carrière, les "rôles" d'enfant ?

Et pourtant nous sommes en présence, dans la majorité des tragédies, de figurants muets. Ainsi dans les *Héraclides* les enfants, constamment présents, gardent systématiquement le silence. Dans *Hécube*, les cris de souffrance de Polymestor sont plus tragiques qu'une détresse qui serait directement exprimée par ses fils. Avec *Héraclès* ce sont les cris d'Amphitryon qui scandent la scène du massacre. Ici Euripide innove : il insère dans le récit du messager, relatant le meurtre des trois enfants, les paroles prononcées par le deuxième au moment où son père le menace. Lorsque des enfants s'expriment, c'est essentiellement sous forme chantée : ainsi la strophe (v. 393-403) et l'antistrophe (v. 406-415) du solo d'Eumélos dans *Alceste*. Le passage mélodramatique d' *Andromaque* (v. 501-536) a pour but de faire imaginer le pire, selon un crescendo du pathétique, jusqu'au renversement qu'opère l'arrivée de Pélée. Comment ces lamentations, comme celles de Molossos, étaient-elles reçues par le spectateur de l'antiquité ? La parodie à laquelle les soumet Aristophane -nous avons noté que c'est le cas, vers la même époque, de celles des enfants du *Thésée*, qui sont de même nature- ne semble pas constituer un argument déterminant de réserve critique. L'intervention la plus soutenue des enfants appartient au *commos* des *Suppliantes*, où la perspective dramaturgique -les enfants tendent-ils les urnes aux mères ?- s'allie à la perspective mélodramatique : on peut imaginer qu'un seul faisait écho par son chant à la voix d'une mère qui représentait l'ensemble du chœur. Rien n'interdit de considérer ce chant comme effectif, et non pas comme réalisé de l'arrière de la scène par un spécialiste. D'une part il incombait au chorège de faire instruire de telles scènes ; d'autre part de telles interventions jouées et chantées par les enfants sont d'autant moins insolites que les fêtes comportaient des chœurs d'enfants [16].

*
**

L'enfant d'âge mal défini, l'enfant figurant, l'enfant essentiellement muet ne peut-il dès lors être réduit qu'à une "utilité" ? Utilité dramatique dans les péripéties de la

crise tragique, où il est le jouet des passions de deux adversaires ou factions antagonistes, voire l'instrument de la vengeance ? Utilité liée à la rhétorique dans la mesure où, pour décupler les effets du pathétique, le poète développe à partir de l'enfant et autour de lui le mécanisme de l'affectivité ?

Dès lors qu'elle a obtenu d'Egée une promesse d'asile, Médée confirme son plan : elle utilisera ses enfants afin de tuer par ses ruses la fille du roi (v. 780-785). Et elle répliquera au coryphée que "rien ne saurait mieux mordre au cœur [son] époux", que de tuer le fruit de son sein (v. 816-817). De cette décision lucidement prise découlent les deux péripéties dramatiques de la tragédie : d'une part la réconciliation feinte avec Jason (v. 894 sq.) entraînera la démarche des enfants, porteurs des présents de mort, sous couvert d'obtenir la grâce de l'exil (v. 940, 942-943, 956-958, 971) ; d'autre part il s'agira d'"affliger le père par le malheur de ces enfants" (v. 1046-1047). L'infanticide commis par Médée est l'œuvre de la haine vengeresse, plus forte chez la femme trompée que l'amour maternel et la raison [17]. Le coupable, en vivant la mort de ses enfants, est mieux atteint dans son affectivité que s'il payait de sa propre vie le prix de sa trahison, alors qu'il découvre précisément le rôle d'utilité infligé aux enfants. Dans *Hécube* la vieille reine assouvit d'autant mieux sa vengeance qu'elle châtie plus sûrement et plus cruellement la traîtrise de Polymestor par la mort de ses enfants que par le sévice causé à ses propres yeux. Toute la machination tend vers ce cri de triomphe : "Tes fils, tu ne les verras plus vivants : je les ai tués" (v. 1046), et encore : "Ne dois-je pas me réjouir ? je suis vengée" (v. 1258).

Ce qui légitime l'exploitation dramatique de l'enfant comme utilité [18], c'est l'efficacité du pathétique que crée sur le spectateur l'acuité de la crise tragique. Le procédé du chantage caractérise notamment la veulerie de Ménélas dans *Andromaque* : "Lève-toi donc du sanctuaire de la déesse ; car si tu meurs, cet enfant échappe au trépas ; mais si tu refuses de périr, c'est lui que je tuerai. De vous deux, l'un doit quitter la vie" [19]. Et Ménélas avoue brutalement : "C'est pour te faire quitter le saint autel de la déesse que j'ai mis en avant la mort de ton fils" (v. 427-428). Même acharnement dirigé contre Andromaque par Talthybios dans un épisode des *Troyennes* où la cruauté atteint son paroxysme : "Si tu tiens quelque propos qui excite la colère de l'armée, cet enfant n'aura pas de tombeau et n'obtiendra point de pitié. Si tu te tais et si tu t'accommodes de ton sort, tu ne laisseras pas sans sépulture le corps de ton fils" (v. 735-738).

Euripide va plus loin : il associe en un triptyque des générations, source de scandale et de pitié, la faiblesse conventionnelle du vieillard et de la femme -la mère généralement- à la faiblesse bafouée de l'enfant. Dès le prologue des *Héraclides*, Iolaos confesse : "Les autres me voient faible (ἀσθενῆ),et ceux-ci tout petits et sevrés de leur père (...). Et moi, je fuis avec ces enfants fugitifs" [20]. Plus loin, flanqué de la vieille Alcmène, il renchérit : "Deux vieillards dirigent la troupe fugitive" [21]. La corrélation est parfaitement illustrée dans *Andromaque* où, en dépit de la déroute infligée à Ménélas, l'héroïne exprime ses craintes, tout en rendant grâces au vieillard : "Prends garde qu'embusqués contre nous deux sur le chemin désert, ils ne t'entraînent de force,

te voyant vieux (γέροντα), moi faible (ἀσθενῆ δ' ἐμέ), et cet enfant en bas âge ! (καὶ παῖδα τόνδε νήπιον) " [22]. Dans le prologue de l'*Héraclès* encore, Mégara exprime à Amphitryon sa crainte de périr avec les enfants du héros [23], crainte que le chœur scandera de sa plainte dans la *parodos* : ὦ τέκεα... ὦ γεραιὲ σύ τε τάλαινα μᾶτερ [24]. Le motif réapparaîtra, lorsque le coryphée annoncera l'arrivée du cortège paré pour le sacrifice [25], "convoi funèbre" que Mégara qualifiera de "spectacle indigne : un vieillard, des enfants, une mère qu'on emmène à la fois !" [26].

Mais entre *Andromaque* et *Héraclès* une différence subsiste. Dans les deux cas la mère établit le trait d'union entre le vieillard et l'enfant, recevant la détermination lexicale d'un qualificatif. Dans *Andromaque* l'allusion est unique, mais catégorique : la mère est ἀσθενῆ. Aucun secours extérieur n'est possible. Néoptolème est absent et ne reviendra pas vivant. Mais Pélée, Andromaque et son fils seront saufs. Dans *Héraclès*, les allusions sont répétées, lancinantes. Jamais il n'est question de faiblesse. Mégara est dite τάλαινα. De fait Héraclès, l'incarnation de la force, réapparaît, lui, et sauve provisoirement les siens. Mais les indices subreptices et renouvelés de l'infortune sont justifiés *a posteriori* par le massacre de Mégara et de ses enfants. Nous observons là une technique selon laquelle Euripide recourt à des ingrédients similaires pour obtenir des compositions originales.

Cette analyse implique deux remarques complémentaires. D'abord, dans les tragédies qui privilégient la figuration de l'enfance, le rôle de la vieillesse est également prépondérant et traité en relation affective et/ou dramaturgique avec l'enfance [27], notamment par l'intermédiaire du chœur [28]. Les vieillards de Marathon et les vieux compagnons d'armes d'Amphitryon constituent respectivement le chœur des *Héraclides* et celui de l'*Héraclès*. S'ils confortent de leur sollicitude, d'un côté, les deux vieillards Iolaos et Alcmène, de l'autre, le vieil Amphitryon, ils ne sont pas moins attentifs au sort des fils d'Héraclès dont ils accompagnent de leurs chants l'infortune. Les femmes argiennes, choreutes des *Suppliantes*,sont vieilles (v.9 : γραῦς). A la faveur du *commos* s'instaure un échange scénique privilégié entre les aïeules et les jeunes orphelins [29]. Si les femmes du chœur des *Troyennes* sont d'âges diversifiés, un lien d'exception se crée, affectif et dramaturgique, entre la vieille Hécube, constamment présente sur la scène, et le cadavre du petit Astyanax. Euripide joue donc opportunément des effets pathétiques, dus à la rencontre de deux âges antithétiques qui partagent des lots comparables de faiblesse, de douleurs et de malheurs.

En second lieu les enfants voient leur faiblesse accentuée par leur condition de suppliants. Le chœur de *Médée* fait habilement allusion au rite de supplication [30] pour tenter de fléchir la mère elle-même : "Tu ne pourras, devant tes fils agenouillés en suppliants, baigner de sang ta main avec un cœur résolu" [31]. La didascalie initiale des *Héraclides* indique que les fils d'Héraclès sont assis près d'Iolaos sur les marches de l'autel de Zeus [32], où sont déposés des rameaux d'olivier entourés de bandelettes, ce que confirme le vieillard dans sa tirade du prologue (v. 33 : ἱκέται), puis lors de la *parodos* (v. 94 : ἱκέται σέθεν τε καὶ πόλεως ἀφιγμένοι) [33]. Dans *Andromaque*, le rite

ne fait plus partie de la narration ; il est actualisé comme réalité théâtrale. Molossos répond à l'exhortation de sa mère en se jetant immédiatement aux genoux de Ménélas qu'il implore : "Ami, ami, fais-moi grâce de la mort !" [34]. L'originalité de cette scène de mélodrame tient à ce que la réaction de l'enfant est en adéquation directe avec les propos qui lui sont adressés et que la dramaturgie prévaut sur la rhétorique affective.

Car ce que la tragédie met essentiellement en valeur, c'est une rhétorique affective, stéréotypée, consacrée à l'enfance, dont les composantes, de nature générale, n'entretiennent plus qu'un lien lâche avec les situations concrètes où figure l'enfant.

Le procédé le plus élémentaire est celui de la métaphore, animale notamment (l'enfant est oiseau, voire agneau) [35], et maritime : Eumélos est μονόστολος [36]. Les tragédies le mieux illustrées par des métaphores sont les *Héraclides* , *Andromaque* et *Héraclès*, toutes trois déjà caractérisées par le motif de la faiblesse enfantine en adéquation avec celle du vieillard et de la mère.

La rhétorique porte également sur la beauté corporelle de l'enfant mort ou voué à la mort. Elle se traduit essentiellement par des synecdoques et sous la forme exclamative par des vocatifs. Médée commence par redouter "l'œil radieux" [37] de ses enfants, leur "suprême sourire" (*Médée*, v. 1040-1043), susceptibles de faire chanceler sa volonté. Puis c'est la scène grandiose de l'adieu : "O main bien-aimée, lèvres bien-aimées, figure et nobles traits de mes enfants ! (...) O douce étreinte, tendre peau, suave haleine de mes enfants !" [38]. Euripide réutilise ce thème, en l'amplifiant, dans les *Troyennes* à l'endroit d'Astyanax, d'abord lorsqu'il est vivant, par l'intermédiaire d'Andromaque (v. 757-758), puis lorsqu'il est mort, par l'intermédiaire d'Hécube, avec le départ réaliste entre la constatation de l'horreur et le souvenir de la grâce : "Ah ! tête infortunée (...) Ah ! le miroitement du sang (...) O mains (...)! Bouche chérie (...) c'est fini !" [39]. Les scènes ci-dessus évoquées agissent plus sur les sentiments du spectateur par les impressions auditives que par les impressions visuelles. En outre le meurtre des fils de Médée et celui d'Astyanax sont accomplis, par convention certes, hors de la scène ; seule, à leur endroit, l'imagination du spectateur est sollicitée par les cris d'effroi dans le premier cas, par la narration dans le second cas [40].

Un troisième registre ressortit à l'évocation des devoirs de l'enfant ou des espoirs d'avenir évanouis. Ainsi Hécube fait surgir dans l'éloge qu'elle prononce le souvenir des "jactances enfantines" d'Astyanax : "Tu mentais quand (...) tu t'écriais : "Mère, oui, je couperai pour toi une longue tresse de mes cheveux bouclés (...)"" (*Troyennes*, v. 1181-1184). Médée ajoutait au même motif celui des devoirs filiaux de la γηροβοσκεῖα [41], tout en déplorant son départ en exil avant d'avoir vu le bonheur de ses enfants et préparé leur hymen (*Médée*, v. 1025-1027). Hécube se réfugie dans l'irréel pour évoquer aussi des formes de bonheur accessibles à d'autres (*Troyennes*, v. 1168-1170) ; et Euripide lie avec originalité dans une perspective dramaturgique la rhétorique affective au rite d'ensevelissement : le vêtement tient ainsi lieu de relais pour symboliser plus concrètement le tragique de l'hymen consommé par anticipation dans la mort : "La parure que tu devais porter le jour de ton hymen avec la plus noble

princesse d'Asie (...) j'en revêts maintenant ton corps" [42]. Parmi les regrets figure notamment le thème de l'héritage paternel : "Si tu n'as pas recueilli l'héritage de ton père, proteste Hécube, tu auras du moins pour tombeau son écu au dos d'airain" [43]. C'est surtout dans *Héraclès* qu'Euripide a composé les stances les plus insistantes et les plus pathétiques, exprimées par Mégara, où les espérances propres à la gloire, mettant en valeur la domination, le courage, le bonheur de l'existence, se sont, en raison de la menace de mort qui pèse sur ses enfants, évanouies [44].

En bref, ce qu'il convient de déplorer, c'est la mort prématurée, thème dont l'expression même est éclipsée par le foisonnement des notations inhérentes à la rhétorique affective et dont la formulation sentencieuse, contrairement à toute attente, n'est pas exploitée dans la tragédie. L'allusion la plus significative, dans les *Troyennes*, tient à une antithèse sur les âges d'Hécube et d'Astyanax : "C'est moi, ton aïeule, restée sans patrie et sans enfant, qui ensevelis ton jeune et pauvre corps" [45]. La formule consacrée se rencontre paradoxalement dans *Alceste* et fait l'objet d'un vœu destiné à des enfants qui ne sont pas voués à la mort : Alceste souhaite que ses enfants, "loin de mourir avant l'heure" (θανεῖν ἀώρους παῖδας) [46], "dans la prospérité (...) accomplissent une vie de délices" [47].

La tragédie n'explicite donc pas de protestations indignées sur la mort prématurée des enfants ; c'est que la rhétorique affective compense de telles expressions, c'est aussi que le discours consacré à l'enfance offre une facture générale et littéraire et ne porte qu'indirectement intérêt à l'enfant pour lui-même. Lorsqu'elle donne libre cours à sa passion et concentre son attention sur son sort, Médée, se présentant "sans cité (...), sans mère, sans frère, sans parent (...)" [48], n'a nulle pensée pour ses enfants.C'est seulement à la faveur du *commos* des *Suppliantes* que s'amorce une convergence entre les mères et les petits-enfants. Partout ailleurs dans la tragédie la rhétorique développée autour de l'enfance l'a été à propos des sept chefs, considérés du reste comme des enfants [49]. Il faut l'intervention de Thésée pour remettre les enfants en lumière : "Adraste, et vous aussi, femmes d'Argos, voyez ces enfants, dans leurs bras portant les corps de pères vaillants, que j'ai sauvés" (v. 1165-1167).

Les rares tragédies qui font exception sont celles où est simultanément souligné l'amour maternel [50], incarné symboliquement dans le personnage d'Andromaque. Dès lors qu'elle a compris le chantage exercé par Ménélas, Andromaque s'exclame : "Las ! N'est-ce pas sur toi qu'il faut pleurer, mon fils ?" [51]. Au moment où Talthybios fait emmener le petit Astyanax par les gardes, Hécube commente sa douleur sur l'enfant (*Troyennes*, v. 790-796), et lorsqu'on ramène sur scène le cadavre, elle fait porter son thrène sur Astyanax et sur ce dont la mort le prive : "Enfant chéri, combien pour toi la mort a frappé sans pitié ! (...)" [52]. Les *Troyennes* représentent la première tragédie où l'enfant est célébré pour lui-même, sans être utilisé comme moyen, et peut-être pour cette particularité, à côté d'autres, l'un des sommets du théâtre d'Euripide.

En tout cas, avec les *Troyennes* s'achève, à propos d'Astyanax, un cycle littéraire commencé avec le chant VI de l'*Iliade* . Mais un chassé-croisé s'opère, semble-t-il,

entre poésie narrative et théâtre, dont les fonctions respectives sont partiellement inversées [53] : on "voit" davantage Astyanax dans l'*Iliade*, tandis qu'avec le thrène et l'éloge funèbre prononcés par Hécube, les *Troyennes* développent essentiellement autour de l'enfant les thèmes majeurs de la rhétorique affective.

*
**

Cette rhétorique peut-elle supplanter les aspects dramaturgiques de la tragédie ? Comme le rappelait récemment Ch. Segal, l'homme grec est à la fois auditeur et spectateur [54]. Si l'auditeur est sensible à l'affectif, le spectateur est, de façon complémentaire, sensible à la dramaturgie.

Soulignons d'abord l'extension du champ lexical de la vue [55], c'est-à-dire la fréquence avec laquelle les exhortations ou les réactions d'un personnage font pression, par l'intermédiaire du motif du regard, sur l'attention du spectateur. Prenons pour exemple la fin d'*Héraclès* : c'est tantôt le chœur : "Voyez ces pauvres petits" (v. 1032 : ἴδεσθε) ; tantôt Héraclès qui se réveille (v. 1094 : ἰδού) ; tantôt Amphitryon : "Allons, regarde bien ces cadavres d'enfants" (v. 1131 : ἰδού, θέασαι), et la réponse d'Héraclès : "Ciel ! quelle vision s'offre à moi !" (v. 1132 : τίν' ὄψιν τήνδε δέρκομαι;) ; tantôt encore Héraclès : "Thésée, tu vois l'arène où sont tombés mes fils !" (v. 1229 : δέδορκας), avec la réponse de Thésée : "Je vois" (v. 1230 : βλέποντι), et l'adieu final d'Héraclès : "Thésée, retournons-nous, que je voie mes enfants" (v. 1406 : ὡς ἴδω τέκνα).

Nous relevons ensuite la présence constante de notations dramaturgiques dans les discours narratifs ou, pour ainsi dire, d'une "dramaturgie indirecte", propre à étayer davantage les manifestations de la dramaturgie directe. Ainsi dès le prologue Andromaque explique : "L'unique enfant qui me reste, je l'ai secrètement envoyé dans une autre maison (ὑπεκπέμπω λάθρα ἄλλους ἐς οἴκους)" (*Andromaque*, v. 47-48), fait que rappelle la servante au vers 69 : ὃν ἔξω δωμάτων ὑπεξέθου. Lorsque Ménélas fait son entrée sur la scène, traînant Molossos, il reprend presque dans les mêmes termes les propos d'Andromaque : "J'amène ton fils, que vers une autre maison (εἰς ἄλλους δόμους), à l'insu de ma fille, tu avais éloigné furtivement (λάθρα... ὑπεξέθου) " [56].

Dans *Héraclès*, par un commentaire "en direct", où l'effet rhétorique double l'effet dramaturgique, le coryphée voit sortir du palais les fils du héros, attachés aux pas de Mégara et suivis par Amphitryon (v. 442-447). Plus loin, quand Héraclès exhorte ses enfants à le suivre dans le palais, il noue à son insu le tragique de la pièce, en utilisant dans un rapprochement antithétique et avec une acception figurée les termes mêmes de l'espace théâtral, support de la dramaturgie : "Allons, les enfants, suivez votre père à la maison. Vous y faites une rentrée plus belle que ne le fut la sortie (καλλίονές τἄρ' εἴσοδοι τῶν ἐξόδων // πάρεισιν ὑμῖν)" (v. 622-624). Lors du meurtre, Amphitryon compense le vide scénique par une indication de nature dramaturgique appliquée aux

enfants, qu'il exhorte en ces termes : "Fuyez, enfants, sauvez-vous !" (v. 896). Mais c'est essentiellement le récit du messager qui restitue sous forme indirecte les éléments de la dramaturgie dont on imagine l'accomplissement à l'intérieur du palais, derrière la scène : "Le chœur gracieux des enfants se tenait à côté du vieux père et de Mégara" (v. 925-926). Le point d'orgue est atteint avec ce passage où les notations psychologiques accompagnent les indications dramaturgiques : "Tremblants d'effroi, les enfants se précipitent de tous les côtés ; l'un se réfugie contre la robe de sa pauvre mère, l'autre se met dans l'ombre d'une colonne, le troisième, comme un oiseau effrayé, se blottit au pied de l'autel" (v. 971-974).

C'est en effet un argument de nature dramaturgique qui infirme partiellement l'idée parfois suggérée que les enfants semblent dépourvus de psychologie [57]. Dans le prologue de *Médée* la nourrice, il est vrai, affirme que "des malheurs de leur mère [les enfants] ne se soucient point" (v. 47-48). Mais sa question ultérieure : "Enfants, entendez-vous comment vous traite votre père ?" (v. 82), n'est-elle qu'une formule rhétorique traduisant l'indignation ? Tout en sachant que la question restera sans réponse, la nourrice, cédant à la passion, n'ajoute-t-elle pas quelque provocation propre à déclencher en eux un sursaut psychologique ? Du reste, aux premiers propos prononcés par Médée de l'intérieur de la maison, la nourrice s'empresse d'apporter une réponse dramaturgique appropriée : "Votre mère met (...) en émoi sa colère. Hâtez-vous, plus vite ! dans la maison ! Evitez d'approcher son regard et de l'aborder (...).- Allez à présent, entrez au plus vite !" (v. 98-105). Peut-on imaginer que les enfants obtempèrent mécaniquement, sans être capables d'interpréter le lien si manifeste de cause à effet et de comprendre les motifs de la précipitation, avancés avec une telle insistance ?

Le récit de Mégara, dans le prologue de l'*Héraclès*, prouve que ses enfants possèdent une psychologie prête à se traduire concrètement et dramaturgiquement : "A l'envi, ils me pressent de questions : "Mère, où donc est allé notre père ? (...)" Dans leur innocence d'enfant, ils cherchent leur père, et moi, je les distrais par des récits que j'invente. Mais au moindre bruit de la porte, émus, ils se dressent, prêts à se jeter aux genoux de leur père" [58]. De retour, Héraclès enjoint à ses enfants l'attitude libératrice, que l'on imaginerait exultante : "Jetez ces funèbres bandeaux (...), levez vos regards vers la lumière" (v. 562-563). De fait, le salut ne dissipe pas totalement la crainte qui se traduit par le besoin d'un lien matériel avec le héros protecteur : "Pourquoi vous attacher à mes vêtements ? Je n'ai pas d'ailes et je ne songe pas à fuir ceux que j'aime. Mais quoi ! ils ne me lâchent pas, ils ne se suspendent que davantage à mes vêtements [59]. - Vous étiez donc si près de l'abîme ! - Je vais les conduire par la main, comme de légers esquifs qu'un vaisseau traîne à la remorque" (v. 627-632).

Cet épisode particulier illustre le thème plus général du contact entretenu avec l'enfant et de la séparation, thème porteur d'intensité dramaturgique et de charge affective [60]. Comment le spectateur pouvait-il rester insensible devant le jeu de scène correspondant au passage fameux de la tirade de Mégara : "Hélas ! qui de vous le

premier, qui le dernier dois-je presser contre mon sein ? Lequel ma bouche va-t-elle baiser ? Lequel prendre dans mes bras ? Que ne puis-je, comme la blonde abeille, voler de l'un à l'autre de vous (...) !" (*Héraclès*, v. 485-489). Dès lors qu'elle aperçoit Héraclès, la mère invite ses enfants à se suspendre aux vêtements de leur père pour ne plus le quitter : "Son appui vaut pour vous celui de Zeus Sauveur" [61]. Or il est significatif de noter ici la pesanteur qu'engendre le discours et le délai qu'il impose entre l'énoncé de l'injonction et le moment de son effet dramaturgique. Car au vers 525 Héraclès dit qu'il voit dans l'affliction ses enfants, son épouse et son père. Mais il faut attendre le vers 627, après toutes les explications conventionnelles, nécessaires à la forme de l'intrigue, pour que le héros réagisse face à ses enfants suspendus à ses vêtements. Héraclès, à la faveur du contact physique, surpris de découvrir la tendresse paternelle et presque gêné de l'afficher ainsi, éprouvera, au moment du départ de Thèbes, la douleur de la séparation : "Il faut me séparer de ma femme et de mes enfants ! O qu'amère est la douceur de ces embrassements" (v. 1375-1376). Dans le prolongement de cette carence du contact physique et de l'affectivité, Héraclès, à l'invitation de Thésée : "Tends la main à l'ami qui veut t'aider" (v. 1398), répond spontanément : "Privé de mes enfants, je trouve en toi un fils" (v. 1401). Et Thésée, substitut des enfants massacrés, renoue avec le contact physique : "Mets ton bras à mon cou ; je guiderai tes pas" (v. 1402) [62].

La partie privilégiée du corps, symbole certes du serment, de la φιλία et de la πίστις [63], mais symbole surtout du contact et de la séparation, est la main, essentiellement mise en valeur dans *Médée* par des occurrences surabondantes dont nous retiendrons les exemples les plus significatifs. Les mains servent de relais dramatique pour déclencher l'action tragique, comme si la magicienne faisait d'elles les instruments de son pouvoir maléfique. Ainsi Médée envoie ses enfants auprès de la fille de Créon porter dans leurs "mains" les cadeaux de noces (v. 956-958). Et Jason de répliquer : "Pourquoi, pauvre folle, en dépouiller tes mains" (v. 959). Mais Médée insiste : "Implorez d'elle de ne pas être exilés (...), car avant tout il importe qu'elle reçoive ces présents en mains propres" [64]. Et le chœur prophète d'anticiper : "Autour de sa blonde chevelure, elle-même, de ses deux mains, posera la parure de l'Hadès !" (v. 980-981). Puis la grande tirade du quatrième épisode commence d'emblée par le thème de la séparation (v. 1017, 1023, 1036). Médée évoque les espoirs, sur le point d'être anéantis, qu'elle plaçait en ses enfants, "morte, que vos mains m'enseveliraient pieusement" (v. 1034). Or le drame fera qu'une fois les enfants "frappés par la main maternelle" (v. 1039 : χειρὶ μητρῴᾳ) [65], ce sera Médée qui revendiquera l'avantage de les ensevelir de sa main (v. 1378 : ἐπεί σφας τῇδ' ἐγὼ θάψω χερί). Au cours de cette tirade, au fil des sursauts de la passion et des fléchissements de la volonté, la main joue un rôle dramaturgique primordial. Médée veut dire adieu à ses fils (v. 1069). C'est à la faveur d'un signe de la main vers la maison que les enfants reparaissent sur la scène. Et commence le chant de Médée : "Donnez, enfants, donnez votre main droite, que votre mère la presse" (v. 1069-1070), chant accompagné du jeu correspondant. Et

Médée enchaîne : "O main bien-aimée (...)" (v. 1071 sq.). Puis, selon la didascalie, elle les éloigne d'elle et leur fait signe de rentrer dans la maison [66]. Enfin, dans la dernière scène, Médée proteste d'emblée face à Jason : "Jamais ta main ne me touchera" (v. 1320). Jason, que taraude la douloureuse privation de ses deux enfants (v. 1395), aspire lui aussi à les embrasser (v. 1399-1400). Il supplie : "Accorde-moi (...) d'effleurer la tendre chair de mes enfants" (v. 1402-1403). Le verdict de Médée est catégorique : "Impossible. C'est parole jetée au vent" (v. 1404). Et l'accomplissement définitif de la vengeance intervient par le refus du contact physique -substitut de l'affectivité-, au moment où l'artifice scénique de la *mèchanè*, représentant le char ailé sur lequel s'éloignent Médée et ses enfants morts, remplit son office pour concrétiser la dernière manifestation dramaturgique.

Nous évoquerons pour finir, à la faveur de quatre tragédies plus significatives, la variété des cadres dramaturgiques créés par Euripide pour renouveler le pathétique attaché à la condition de l'enfant. Revenons d'abord à *Médée* . Les entrées et sorties des enfants sont nombreuses, et même elles se précipitent. Sans les recenser toutes, nous voudrions montrer qu'elles sont conditionnées par les remous de la psychologie maternelle. Les effets dramaturgiques en relation avec la main (χείρ) sont parallèles aux effets de la passion, solidaire du θυμός . Par deux fois les termes sont liés : "Entrez, mes fils, dans la maison" (v. 1053) ; les enfants se retirent. Et Médée de ponctuer : "Ma main ne faiblira pas" (v. 1055 : χεῖρα δ' οὐ διαφθερῶ), avant de se ressaisir immédiatement : "Non, mon cœur, non, pas toi !" (v. 1056 : μὴ δῆτα, θυμέ, μὴ σύ γ' ἐργάσῃ τάδε). En bref, la main exécutera-telle ce que le cœur aura décidé ? Au moment précisément où le meurtre est résolu, Médée s'exhorte : "Allons ! cuirasse-toi, mon cœur!" (v. 1242 : ἀλλ' εἶ' ὁπλίζου, καρδία). "Va, ma pauvre main, saisis l'épée" (v. 1244 : Ἄγ', ὦ τάλαινα χεὶρ ἐμή, λαβὲ ξίφος).

Le deuxième exemple est emprunté aux *Héraclides* [67], où le poète met en œuvre une dramaturgie de la présence permanente des enfants, en dépit de toutes les tentatives faites pour les arracher de l'autel et de la scène. Vers eux convergent du début à la fin tous les regards. Cela ne signifie pas pour autant l'immobilité (comme le prouve la situation des vers 236, 602, 648) ni la carence de réaction psychologique. Peut-on imaginer leur impassibilité, lorsque Macarie "déclare mourir pour le salut de [ses] frères" (v. 531-532), alors qu'auparavant ils ont, sous l'impulsion d'Iolaos, prêté un serment de reconnaissance aux Athéniens (v. 307 sq.) ? Il en est de même au moment où elle s'adresse à eux (v. 581 sq.), dans la scène d'adieu avant sa sortie qui la conduit au sacrifice. De fait, le rôle des enfants est symboliquement décuplé : il s'agit de la première des pièces patriotiques d'Euripide, où tout est déployé pour obtenir le salut d'enfants innocents victimes de la haine, de la violence [68] et de la guerre.

Avec *Héraclès* et les *Troyennes*, le poète atteint le sommet de son art. *Héraclès* est la tragédie où le lyrisme et l'affectivité -avec le chant sur les espérances renversées et les métaphores- sont le plus développés, où les enfants suppliants, pourvus d'une psychologie authentique, sont en étroite corrélation avec les vieillards dont les chants

sur la jeunesse, source de regrets, subliment les deux premiers *stasima* (v. 436-441 et 637 sq.). La dramaturgie illustre la sentence de conclusion de *Médée* et d'*Andromaque* : "L'attendu ne se réalise pas, et à l'inattendu la divinité ouvre passage" (v. 1417-1418 et v. 1286-1287). Elle cultive l'ambiguïté dans le chassé-croisé constant entre l'extérieur et l'intérieur du palais, entre la vie et la mort. Au début de la tragédie, les enfants sont à l'extéricur, exposés à toutes les menaces de mort ; le mouvement vers l'intérieur (v. 336 sq.) est en rupture avec le symbole de sécurité qui lui est théoriquement inhérent ; ce n'est qu'une fausse entrée, déviée de la signification attendue : les enfants revêtiront la parure funèbre, présage par anticipation de la mort qui leur est destinée dans le palais. Sortant du palais en cortège funèbre vers la mort promise, ils rencontrent, à la faveur du retour inespéré de leur père, le salut. Lorsqu'Héraclès les invite à le suivre à l'intérieur (v. 622 sq.), pour faire "une rentrée plus belle que ne fut la sortie", tout est à double sens [69]. En bref, l'insistance avec laquelle les enfants se suspendent aux vêtements de leur père n'est-elle pas un signe prémonitoire de la mort que leur réserve l'ombre du palais [70] au lieu du salut escompté ?

Les *Troyennes* enfin symbolisent la mémoire de ce qui n'est plus. Pour Hécube, Troie détruite vit encore, aussi longtemps que vit Astyanax, seule crainte des Grecs, car il est apte à relever "un jour Troie de ses ruines" [71], et aussi longtemps qu'il est l'objet de l'amour d'Andromaque, sa mère. Dans la succession des épisodes autour d'une Hécube, centre de l'action, l'originalité du quatrième tableau procède des rites de sépulture : le cadavre d'Astyanax prolonge son rôle initial muet, dans un duo scénique où le monologue ressortit à l'unique personnage, Hécube, et où tout repose sur le principe de la dichotomie : vie / mort, vieillesse / enfance. Hécube sera privée des rites funèbres qu'elle dispense, tandis qu'Astyanax -à l'heure du départ des captives vers l'exil- est le seul à demeurer, par sa mort, sur le sol troyen et à recevoir, par le bouclier d'Hector, l'héritage paternel. Les *Troyennes* dédient un hymne à la grandeur de Troie et à la noblesse à travers les êtres les plus fragiles, un enfant assassiné et des femmes exclusivement. C'est la seule tragédie -et le titre est significatif- où aucun allié masculin n'apporte aux héroïnes, meurtries par la mort de leur descendance, un secours, fût-il précaire.

La rhétorique et la dramaturgie remplissent complémentairement leur office dans le spectacle [72]. Il apparaît néanmoins que, là où les thèmes de la rhétorique se répètent, la richesse et le renouvellement des situations dramatiques ou des mouvements scéniques contrebalancent le risque de dégradation du discours affectif en *topos* .

*

**

Le spectacle constitue-t-il pour autant une fin en soi ? Sa signification profonde semble être d'un autre ordre. En effet parmi les dernières tragédies analysées, à l'exception de *Médée* et avec l'adjonction d'*Andromaque*, toutes s'inscrivent dans le cycle des "pièces patriotiques" où se pose, par rapport au contexte de la guerre du Péloponnèse, l'alternative du salut ou de la mort de l'enfant.

"Je déclare mourir pour le salut de mes frères", proclame Macarie (*Héraclides*, v. 531-532). Andromaque espère trouver dans le salut de son fils (σωθέντος τέκνου) "une défense et un secours contre le malheur" [73]. Dans les *Troyennes* Andromaque explique à Astyanax qu'"Hector ne viendra pas, armé de sa lance glorieuse, et sortant de terre pour [lui] apporter le salut" (v. 752-753 : φέρων σωτηρίαν).

Lorsque le meurtre de l'enfant est accompli, le départ ne s'exerce plus entre meurtre passionnel (*Médée*, *Hécube*) et meurtre politique (*Troyennes*), mais il est exclusivement, *Héraclès* mis à part, meurtre d'origine barbare. Médée est une étrangère, une Barbare, une magicienne de surcroît. Hécube, tuant les enfants de Polymestor, est une Barbare de Phrygie. Quant aux Grecs massacrant Astyanax, ne sont-ils pas dénoncés par Andromaque comme "inventeurs de supplices barbares" ? (*Troyennes*, v. 764 : βάρβαρ' ἐξευρόντες... κακά). Avec le meurtre d'enfants dans les tragédies représentées pendant la guerre du Péloponnèse, Euripide ne pose-t-il pas le problème du triomphe possible de la barbarie sur la civilisation ?

Sans prolonger les parallèles instaurés entre la tragédie et l'actualité politique de la fin du V° siècle, qui assignent un substrat historique aux mythes tragiques, sans reprendre les épisodes historiques le plus souvent mentionnés, où des enfants sont vendus comme esclaves [74], nous invoquerons le récit, peut-être moins connu, que fait Thucydide du massacre des enfants d'une école à Mycalessos en Béotie en 413 par un corps expéditionnaire thrace, qu'accompagnait l'Athénien Diitréphès (VII, 29-30).

Le récit est d'autant plus intéressant qu'il n'a pas de conséquences directes sur le cours de la guerre. En revanche le lecteur décèle non seulement l'art avec lequel Thucydide procède ici, comme ailleurs dans d'autres récits, à une mise en scène de l'événement historique, mais il décèle aussi -rupture insolite avec l'objectivité traditionnellement reconnue à l'historien- une parcelle d'instinctive affectivité : la cruauté de l'acte fait que tous les détails du récit "respirent l'indignation" [75].

NOTES

1. Cf. K. HARTMANN, *Der Grieche und das Kind*,1905 ; W.B. SEDGWICK, "Babies in ancient literature", *XIX Century*, 104, 1928, p. 374-383 ; K. SVOBODA, "L'enfant dans la littérature grecque", *Listy Filologicke*, 1931, p. 245-254 et 405-411 ; C. SIMANTIRAS, "L'enfant dans la Grèce antique",Congrès de la Société J. Bodin, Strasbourg, mai 1972 ; G.M. SIFAKIS, "Children in Greek tragedy", BICS, 21, 1979, p. 67-80 ; D. LOWICKA, "L'enfant dans la tragédie grecque" (en polon.), *Meander*, 39, 1984, p. 139-149. Mme OZMEN a enregistré en 1988 un sujet de thèse de doctorat sur "L'enfant dans le théâtre grec" (direction de J. JOUANNA).

2. M. MENU, *Jeunes et Vieux dans la littérature grecque archaïque et classique*, Thèse de doctorat d'Etat, Univ. de Paris-Sorbonne, 1986 (dactyl.), t. I, chap. V,p. 266-291.
3. R. WEIL, "Dans les bras d'Ajax ? (Sophocle, *Ajax*, 545 sq.)", *RPh*, 51,1977,p. 202-206.
4. Cf. J. DE ROMILLY, *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*, Paris, 1961, p. 61-62 ; *La modernité d'Euripide*, Paris, 1986, p. 82-85.
5. Cf. F. JOUAN, *Euripide et les légendes des Chants Cypriens*, Paris, Les Belles Lettres, 1966, p. 222-255 (notamment p. 224, 230, 236-239, 249-250, 252, 254) ; M.T. DITTIFECI, "Note al *Telefo* di Euripide", *Prometheus*, 10, 1984, p. 210-220 (pour la reconstitution de l'épisode relatif au rapt d'Oreste) ; M. HEATH, "Euripides' *Telephus* ", CQ, 37, 1987, p. 272-280.
6. L'un des enfants, destiné à être dévoré par le Minotaure, s'exclamait : "Pauvre mère, pourquoi m'as-tu donné le jour ?". A quoi Hippolytos ajoutait : "O père, tu m'as engendré inutile ornement pour ta maison". (Sauf mention spécifique, la traduction des textes cités est empruntée à la CUF).
7. *Alcméon* B, N2 84 : ἢ τί πλέον εἶναι παῖδας ἀνθρώποις, πάτερ,
εἰ μὴ ἐπὶ τοῖς δεινοῖσιν ὠφελήσομεν ; (trad. origin.).
8. Cf. d'une part v. 270, 272, 305, 377, 379, 389, 514 ; d'autre part v. 276, 288, 297, 303, 307, 325, 334, 371, 375, 388, 515. La variation s'observe aussi d'un protagoniste à l'autre.
9. Cf. notamment *Aphorismes*, III, 24-31 ; traité des *Semaines*, 5 (cf aussi *Régime*, I, 32-33 ; *Airs, eaux, lieux*,7). Cf. H. PHILIPP, "Zur hippokratischen Schrift von der Siebenzahl",*WkPh*, 1913,p. 666-669 ; W.H. ROSCHER,*Die hippokratische Schrift von der Siebenzahl in ihrer vierfachen Überlieferung*, Paderborn, 1913 ; J. MANSFELD, *The pseudo-Hippocratic tract* ΠΕΡΙ ΕΒΔΟΜΑΔΩΝ *ch. 1-11 and Greek philosophy*, Assen, 1971;M.L. WEST, "The cosmology of Hippocrates, *De hebdomadibus*", *CQ*, 21, 1971, p. 365-388.
10. Les expressions νέας παρθένους (v. 43) d'une part, κόρους νεοτρεφεῖς(v. 91-92) et εὐγενεῖς νεανίαι (v. 468-469) d'autre part différencient les lignées féminine et masculine, mettant l'accent, plus que sur l'âge, sur la noblesse de la race.
11. Soulignons l'expression similaire des vers 466 et 622. Ph. BRUNET, "Sur quelques traductions récentes de la poésie grecque", REG, 104, 1991, p. 251, note que la mention "il est encore bébé" a été supprimée dans la représentation des *Atrides* d'Ariane Mnouchkine. Cf. M. LACROIX," ΗΠΙΟΣ- ΝΗΠΙΟΣ", *Mél. Desrousseaux*, Paris, 1937, p. 261-272 ; S.T. EDMUNDS, *Homeric* νήπιος, Diss. Harvard Univ., Cambridge, Mass., 1976.
12. Cf. F. JOUAN, *Iph. à Aulis*, CUF, p. 24, n. 1 ; p. 30 ; p. 78, n. 6 (p. 133).
13. Cf. l'analyse de H.C. AVERY, "Heracles, Philoctetes, Neoptolemus", *Hermes*, 93, 1965, p. 285-289 (notamment à propos d'Hyllos et de Néoptolème chez Sophocle).
14. Les rôles sont ici inversés entre les âges par rapport aux situations traditionnelles, comme celle d'*Andromaque* où Pélée se fait aider par le bambin Molossos. Pour le problème dramaturgique, cf. J. JOUANNA, "Remarques sur le texte et la mise en scène de deux passages des *Phéniciennes* d' Euripide, v. 103-126 et 834-851", REG, 89, 1976, p. 40-46.
15. Cf. P. GHIRON-BISTAGNE, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 189.
16. Cf. Platon, *Lois*, II, 654 a, 664 b sq. ; H.I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris 1965 (1948), p. 208-209 ; P. GHIRON-BISTAGNE, *op. cit.*, 1976,

p. 183 ; C. CALAME, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, Rome, 1977, t. I, p. 63-70.

17. Cf. L. GOLDEN, "Children in the *Medea* ", *CB*, 48, 1971, p. 10-15 ; A.P. BURNETT, "Medea and the tragedy of revenge", *CPh*, 68, 1973, p. 1-24 ; P.E. EASTERLING, "The infanticide in Euripides' *Medea* ",*YCIS*, 25, 1977, p. 177-191.
18. L'argument juridique -l'absence d'autonomie sociale et de responsabilité-, doublé de l'argument morphologique -la valeur dépersonnalisante des neutres affectés à l'enfant- n'a ici aucune incidence.
19. V. 380-383 ; cf. v. 314-318.
20. V. 23-26. Dans les *Troyennes* la jonction est réalisée entre Andromaque et Astyanax, et l'expression de la faiblesse est traduite par le passif ἀγόμεθα (v. 614). Cf. encore les injonctions railleuses de Talthybios : "Impuissante comme tu l'es, ne t'imagine pas être forte (μήτε σθένουσα μηδὲν ἰσχύειν δόκει) ... ta patrie et ton époux n'existent plus, tu es au pouvoir d'autrui et nous sommes ici de force à lutter contre une seule femme" (v. 728-732).
21. V. 39 sq. ; la même expression, également en début de vers, δυοῖν γερόντοιν, est reprise au vers 653. Cf. v. 445-446 ; v. 956, où Alcmène reproche à Eurysthée le temps où il chassait "les uns vieillards, les autres au berceau encore" (τοὺς μὲν γέροντας, τοὺς δὲ νηπίους ἔτι).
22. V. 752-755. Cf. Ovide, *Héroïdes*, I, v. 97-98.
23. V. 70-72. Pour le même motif, cf. v. 492, 545, 925-926.
24. V. 114-116 ; cf. v. 322-325.
25. V. 445-447. Cf. l'étonnement d'Héraclès à son retour, v. 525-528.
26. V. 454-455 : ὁμοῦ γέροντες καὶ νέοι καὶ μητέρες. Héraclès s'insurgera en évoquant le même triptyque, v. 574-575, et le motif sera repris en écho par le coryphée, v. 583-584.
27. A l'exception d' *Alceste*, où le choeur est composé de vieillards de Phères ; mais ils n'établissent aucun échange avec les enfants, ne tiennent aucun propos sur l'enfance.
28. L'âge du choeur de *Médée* n' est pas précisé ; en revanche la vieille Nourrice et le vieux Gouverneur servent constamment de traits d'union entre Médée et ses enfants,qu'ils assistent dans leurs multiples déplacements de leur présence et de leurs propos.
29. Cf. E.M. THURY, "A study of words relating to youth and old age in the plays of Euripides and its special implications for Euripides' *Suppliant Women* ", *CHum*, 22, 1988, p. 293-306.
30. C'est contre ce rite au tribunal que s'insurgera notamment Démosthène, *Contre Conon*, 38, 40 ; *Contre Aphobos*, III, 26, 33, 52, 54, 56 ; XXXIX, 3 ; XL, 10. Cf. Lysias, XII, 10 ; XXXII, 13, etc..
31. V. 862-865 . Cf. *Héraclès*, v. 968.
32. Dans *Héraclès*, même autel de Zeus à Thèbes, où sont assis Amphitryon, Mégara et les trois jeunes fils d'Héraclès (v. 47 sq.). Mêmes conditions de départ dans les *Suppliantes*, où Thésée, à son arrivée, demande à propos des enfants :"Pourquoi sont-ils venus chez nous en suppliants ?" (v. 108).
33. Cf. v. 123 ; 224 ; 955 ; 318 : avec la variante des πτωχοὺς ἀλήτας ; 878 : πλανήτην... ἄθλιον βίον
34. V. 528-531 . Dans *Iph. à Aulis*, le petit Oreste sacrifie, spontanément aussi, "sans rien dire", au rite de supplication que sollicite sa soeur pour fléchir Agamemnon (v. 1242-1248).

35. Νεοσσός : *Alceste*, 403 ; *Héraclides*, 239 (cf. v. 10) ; *Andromaque*, 441 (cf. v. 505); *Héraclès*, 72, 224 ; *Troyennes*, 751 ; *Iph. à Aulis*, 1248 _ Ὄρνις : *Héraclès*, 974 _ Ὕπαρνος : *Andromaque*, 557.
36. *Alceste*, 407 : l'épithète s'applique à un navire qui fait voile sans escorte . Les enfants des *Héraclides* sont "pareils à des nautonniers" (v. 427).
37. Cf. *Héraclès*, v. 130-132.
38. V. 1071-1075 . La lamentation finale de Jason (v. 1399-1400) est moins poignante.
39. V. 1173-1181. Cf. la plainte de Pélée sur le cadavre de Néoptolème : *Androm*., 1181.
40. En revanche, la scène épique d'*Iliade*, VI, où figure le petit Astyanax, semble plus riche en impressions visuelles qu'en rhétorique affective. Elle comporte, à travers sa forme même narrative, les éléments propres à la théâtralité. Elle opère un rapprochement entre la mère et l'enfant, par contraste avec les scènes tragiques qui créent séparation.
41. *Médée*, v. 1032-1035 . Cf. *Iph. à Aulis*, v. 1228-1230.
42. V. 1218-1220. La perspective est toute différente dans *Alceste*, v. 165-169, 311-319 et *Héraclides*, v. 581-582.
43. *Troyennes*, v. 1192-1193 ; Cf. *Héraclides*, v. 875-878.
44. V. 460-480 ; cf. v. 1368-1370 et les voeux de Jason dans *Médée*, v. 916-921.
45. Τὸν νεώτερον à la fin du vers 1185 s'oppose à γραῦς au début du vers 1186.
46. L'emploi de l'adjectif est limité : *Hécube*, v. 425 ; *Iph. à Aulis*, v. 1218 ; fr. N2 964 : θανάτους ἀώρους . Cf. A.M. VERILHAC,*ΠΑΙΔΕΣ ΑΩΡΟΙ*. *Poésie funéraire*, T. I : *Textes*, 1978 ;T. II : *Commentaire*, 1982, Athènes.
47. V. 168-169. Cf. la sentence de Thanatos : "La mort des jeunes me vaut une part plus belle" (v. 55). Mais la différence est grande par rapport à l'expression devenue proverbiale, peut-être inspirée d'Homère (*Od*., XV, v. 245 sq.) et formulée par Ménandre : Ὃν οἱ θεοὶ φιλοῦσιν ἀποθνῄσκει νέος (Δὶς ἐξαπατῶν, 125, K III (= monost. 425, Meineke, IV), répertoriée par Apostolius 12, 81 a).
48. *Médée*, v. 255-258. Le langage à double sens des v. 346-347 atténue la contradiction apparente. La notion de *sumphora* est la même.
49. Ainsi que l'a du reste été Evadné elle-même par le vieil Iphis.
50. Le thème de l'amour maternel, voire paternel, fait également partie de la rhétorique : *Héraclès*, v. 280 ; *Suppliantes*, v. 1101-1102 ; *Iph. à Aulis*, v. 1220 sq..
51. *Andromaque*, v. 443 . Cf. *Héraclès*, v. 1261-1262.
52. V. 1167 sq.. Par certains côtés, cet éloge funèbre est à mettre en parallèle avec celui des sept chefs dans les *Suppliantes* .
53. Cf. J. de ROMILLY, *La tragédie grecque*, Paris, PUF, 1970, p. 20 : "l'épopée racontait : la tragédie montra".
54. "L'uditore e lo spettatore", *in* : *L'uomo greco*, a cura di J.P. Vernant, Bari, Laterza, 1991, p. 187-218.
55. Sans commune mesure avec l'analyse de D. SEALE, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, Londres, 1982, qui portait sur le symbolisme visuel, i.e. le cheminement de l'illusion à la vérité, sur les thèmes antithétiques de l'ombre et de la lumière, de l'aveuglement et de la clairvoyance.
56. V. 309-310; Cf. *Hécube*, v. 1157-1159 : Polymestor, aveuglé et privé de ses ehfants, revit d'autant plus lucidement et douloureusement, dans le récit qu'il fait à Agamemnon, le processus de séparation de ses enfants (cf. T.A. TARKOW, "Tragedy and transformation. Parent and child in Euripides' *Hecuba* ", *Maia*, 36, 1984, p. 123-136).
57. Pour un argument d'opportunité inverse, voir *Iph. à Aulis*, v. 1243-1244 : "même les tout petits sentent bien les malheurs". Dans *Alceste* le récit de la servante contient des

notations de dramaturgie indirecte (v. 189-191), qui impliquent une réaction affective ou psychologique confirmée par la didascalie du v. 232.

58. V. 73-79. Cf. v. 98-100. Ce désarroi des enfants, Amphitryon à son tour l'évoque lucidement, insérant la note dramaturgique dans le récit (v. 227-229).

59. Cf. *Troyennes*, v. 557-559, et surtout v. 749-753, où les propos d'Andromaque à Astyanax font référence à ce qui est peut-être la première et unique mention dans la tragédie d'Euripide de la conscience enfantine : "O mon enfant, tu pleures. As-tu le sentiment de ton malheur ? Pourquoi, les mains serrées, t'attaches-tu à mes vêtements, comme un oiseau blotti sous mon aile ? (...)".

60. Cf. M. KAIMIO, *Physical contact in Greek tragedy . A study of stage convention*, Helsinki, 1988 ; W.B. STANFORD, *Greek tragedy and the emotion. An introductory study*, Londres, 1983.

61. V. 520-522. Cf. *Héraclides*, v. 48-49 ; 90-92.

62. On trouvait déjà ce thème dans *Andromaque*, v. 495-496 (cf. *Hécube*, v. 398, 409-410 ; *Héraclès*, v. 1362-1364). On le retrouvera dans les *Troyennes*, v. 727 ; 761-763. Alors que dans le dernier *stasimon* le choeur, évoquant le départ de Troie et la séparation, souligne qu'"une multitude d'enfants en pleurs s'attachent aux portes et gémissent" (v. 1089-1090), Talthybios, par delà la séparation de la mort, restaure le lien affectif entre Astyanax et Hécube, par l'intermédiaire du bouclier d'Hector, qui tiendra lieu de tombeau, et par le contact physique avec le cadavre, qui prépare ainsi le merveilleux thrène d'Hécube (v. 1141-1144).

63. Cf. l'analyse de J. TAILLARDAT, "ΦΙΛΟΤΗΣ, ΠΙΣΤΙΣ et FOEDUS", REG, 95, 1982, p. 1-14, et quelques illustrations : *Alceste*, v. 375-376 ; *Médée*, v. 899, 1141 ; *Héraclides,* v. 307-308.

64. V. 971-973. Cf. la confirmation du gouverneur, v. 1003-1004.

65. Cf. v. 1238-1239 ; les assertions du choeur (v. 1253-1254 ; 1281 ; 1283); le cri d'un enfant (v. 1271) ; la protestation de Jason (v. 1365).

66. Cf. G.R. STANTON, "The end of Medea's monologue. Euripides, *Medea*, 1078-1080", *RhM*, 13O, 1987, p. 97-106 ; H. FOLEY, "Medea's divided self", *ClAnt*, 8, 1989, p. 61-85.

67. Cf. J. IRIGOIN, "La composition des *Héraclides* d'Euripide (prologue et premier épisode)", *Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino, 1987, t. I, p. 157-164.

68. Cf. Ch. SEGAL, "Violence and dramatic structure in Euripides' *Hecuba* ", *in* : *Violence in Drama* , Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1991, p. 35-46.

69. Cf. W.G. ARNOTT, "Red herrings and other baits. A study in Euripidean techniques", *MPhL*, 3, 1978, p. 1-24.

70. Cf. v. 973 : οἳ δ' ὑπὸ χίονος σκιᾶν.

71. V. 1159-1161. Cf. *Héraclès*, v. 168-169.

72. Cf. F. FRONTISI-DUCROUX, "*Prosopon*, le masque et le visage", *CGITA*, 3, 1987, p. 82-92.

73. *Andromaque*, v. 27-28 (cf. v. 409-410). La complexité réside ici dans le fait que la mort inattendue de Néoptolème, le petit-fils légitime, comparé en tout à un enfant dans le discours affectif de Pélée (v. 1181), se substitue à la mort attendue de l'arrière petit-fils bâtard, sauvé grâce à Pélée (cf. v. 751). A. GARZYA, "Innovation technique et message moral dans le théâtre d'Euripide", *Stud Clas*, 12, 1970, p. 39-47, considère le salut des personnages, motif essentiel chez Euripide, comme conquête de l'individu et fruit de sa décision raisonnée.

74. En 422 après la prise de Toroné (Thuc.,V,3,3) ; en 421 après la reddition de Skioné (Thuc.,V,32,1) ; en 416-415 à Mélos (Thuc.,V,85-116).

75. J. de ROMILLY, *Thucydide*, CUF, t. IV, p. 106, n. 1.

RÉSUMÉ

L'ENFANT CHEZ EURIPIDE : AFFECTIVITÉ ET DRAMATURGIE

Depuis l'ouvrage de H. Devrient paru en 1904, le thème de l'enfance s'inscrit régulièrement parmi les préoccupations des chercheurs. Il est établi qu'Euripide multiplie les figurations d'enfants. Pour qui tente de différencier avec précision leur âge, l'étude du vocabulaire est d'un faible secours. En revanche, il convient d'apprécier le rôle de l'enfant comme celui d'un figurant et non d'un personnage à part entière, qui plus est, d'un figurant muet, à quelques exceptions près d'interventions chantées. Dès lors l'enfant peut-il être réduit à une utilité dramatique et servir de prétexte au développement d'une rhétorique affective ? Le poète vise-t-il à la seule efficacité du pathétique sur l'âme du spectateur grâce à l'acuité de la crise tragique ? L'enfant, apparemment dépourvu de psychologie, est à la fois instrument et objet de la vengeance des adultes (*Médée*, *Hécube*). Il est au centre du chantage exercé par le fort sur le faible (*Andromaque*). La faiblesse de l'être ainsi bafoué est de surcroît associée à la faiblesse du vieillard et de la femme. On remarquera notamment le rite de la supplication et l'importance que prend la corrélation entre les rôles d'enfants et les rôles de vieillards - chœur ou protagoniste - (*Héraclides*, *Héraclès*, *Troyennes*). Quant à la rhétorique affective (métaphores, beauté du corps, espoirs d'avenir évanouis...), elle remet partiellement en cause le départ traditionnel entre l'épopée et la tragédie, dont les fonctions respectives consistent à raconter et à montrer, car le discours relatif à l'enfant, de facture souvent générale, attachant un intérêt limité à l'enfant pour lui-même, touche plus le spectateur que ce qu'il perçoit des effets dramaturgiques liés à la présence de l'enfant sur la scène. L'homme grec est néanmoins riche de sa double nature d'auditeur et de spectacteur (cf. Ch. Segal). De ce fait la dramaturgie compense aisément l'absence apparente de psychologie notée dans le discours. Elle souligne notamment le jeu tragique du contact physique et de la séparation. La richesse et le renouvellement des situations dramatiques ou des mouvements scéniques contrebalancent le risque de dégradation du discours affectif en *topoi*. Mais le spectacle constitue-t-il une fin en soi ? Sa signification profonde est d'un autre ordre : le salut ou la mort de l'enfant, le triomphe de la barbarie ou de la civilisation ? Le substrat historique des mythes tragiques n'est jamais absent : l'épisode relaté par Thucydide des enfants massacrés à Mycalessos le rappelle cruellement.

CHILDREN IN EURIPIDES : AFFECTIVITY AND DRAMATIC ART

Ever since H. Devrient's book published in 1904, the theme of childhood has been a regular concern with scholars. It is an established fact that Euripides repeatedly put children on stage. For one who attempts closely to differentiate their age, the study of the vocabulary is of little help. Conversely one needs appreciate the child's role as a walk-on part and not as a full-fledged character, and a dumb part at that, with the few exceptions of children partaking in singing interludes. On the strength of this can the child be reduced to some dramatic utility and serve as a pretext in the furtherance of some emotional rhetoric ? Does the poet aim at the sole efficacy of pathos on the onlooker's soul through the acuteness of the tragic crisis ? The child, apparently devoid of any psychology, is at once the tool and the object of adult vengeance (*Medea, Hecuba*). He is at the heart of the blackmail exercised by the strong on the weak (*Andromache*). Besides, the weakness of the creature thus held up to ridicule is associated with the weakness of old man and woman. One notable point in this connection is the rite of supplication and the importance assumed by the correlative roles of children and aged men - chorus or protagonist - (*Heraclides, Heracles, Trojans*). As regards emotional rhetoric (metaphors, handsome physique, vanished hopes of a future...) it partly calls into question the traditional distinction between epos and tragedy whose respective functions consist in narrating and showing, since the discourse relative to the child, often factually general and bestowing limited interest upon the child himself, is more emotionally moving than what he can grasp of the dramatic effects linked to the presence of the child on stage. Still Greek man is rich of his double nature of listener and onlooker (cf. Ch. Segal). Hence dramatic staging easily makes up for the apparent lack of psychology noted in the discourse. It notably emphasizes the tragic interplay of physical contact and separation. The wealth and constant renewal of dramatic situations and scenic movements offset the risk of a degradation of emotional discourse into *topoi*. But does the show constitute an end in itself ? Its deeper significance partakes of a different order : the salvation or the death of the child, the triumph of barbarity or civilisation ? The historical substratum of the tragic myths is never lacking : the episode related by Thucydides of the slaughtered children at Mycalessos is a cruel reminder of this.

MOTS-CLÉS

Grèce, Euripide, enfants, dramaturgie, affectivité, pathétique.